

中国电影艺术研究中心
电影文化研究部专版

再看《悲情城市》： 景深长镜头的神话

■文/王小鲁

最近重看了《悲情城市》，看完都凌乱了，当时就梳理了一下自己的感受。有些大师的电影很美妙，但你不不知道他是如何铺设的叙事电路，这部电影的线路铺设，这次看，其痕迹就比较清楚。当我这么说的时

候，同看者就很着急，说你别破坏这部影片在我心目中的神圣形象。关键是，这部电影我以前看过多遍，所以这其实只是一个自我思辨的过程而已。说是职业病发作也没什么，搞电影批评就像搞拆解，世界被拆碎了，有时候这拼不回去了。但我最后仍要说的

是，这部电影当然是里程碑式的，尤其想到是1989年拍的，更显得伟大。此次观看比较20年前的看，有些新的感觉，还有一些唤回的记忆，且在此记录下来。比如经常有人说它反戏剧化，叙事碎片化，但这次看其中长镜头下空间的使用和内涵的附着，却是相当戏剧化的，空间形式的舞台感很强。

导演在林家漫长的生活里找了几个固定机位，对这些空间进行凝视。空间的前后景分明，人物长时间在狭窄的单一空间中来回穿梭、走位，而且这个空间不停重复出现，这个调度形式是典型戏剧舞台的。

侯导最令人信服的是他的场面调度，如何让演员在空间中放松，与空间相处，人物仿佛一直居住在这个电影空间中，其表情和动作细节都极其令人信服，他有一套独特方法——但这里要说的

是以前大家常说的长镜头的实践。景深长镜头的理论，在《悲情城市》里得到有力的运用。这种镜头方式曾是巴赞最喜爱的，长镜头不是单纯时间长，而是要在单一镜头内表现一个相对完整的叙事单元，它还有一个要义——反对变焦，要前、中、后景都清晰。这就是减少主观干预，更让人感受时空的完整与统一。侯孝贤在《悲情城市》里的镜头运用法则，就好比哲学上的奥

卡姆剃刀，“如无必要，切勿增加镜头数”。其中包含一种强烈的美学追求。

因此这里的空间使用的方式，既有保证其“客观化”“客体化”、保存时空的意涵，又具有戏剧舞台的效果，可见两者不矛盾。这是这次看的时候的一个感想。

另外，电影的几个固定机位，就设定在林家日常生活最重要的几个空间。林家正宅，林家营业的场所，文清在九份的照相馆，还有宽美住院部的楼门洞……令人印象最深刻的是李天禄常坐于其中的颇有古老家庭感的正宅以及住院部门洞。

门洞内人来人往，一会儿黑社会互殴，病人被架进来，一会儿文良受伤被抬进来，各色担架不停进出，还有学生带有政治意涵的鼓乐队自门洞前经过，有时候文青来看宽美，日本女孩经过此处探望故友……最令人留意的

是宽美生孩子，也从这里被扶进来。无论什么人被砍，因为何种原因被砍，在这里都一样得到医治。这个空间吞吐着生老病死。因此，看此片的情节似乎有所跳跃，但这个空间内人事纷繁的发生，将其联系起来，则有其明显的整体表意性，有对比、排列、碰撞所形成的强烈戏剧性效果。这个空间使用的明显用意，也是前文所说的线路、痕迹之一。

还有，这个片子的长镜头不仅在于景深和时长，也在于其固定。这次观看，感受最深的还是这种固定长拍镜头所给予我的心理反应，之前看肯定也是这种反应，这次是再次体验。只是当年看的比较粗略，因为是在电脑上看的。我这次还特别留意了一下镜头的运动，并非整部影片都是固定镜头，偶尔有运动镜头，但的确非常少。

固定长镜头带来的感觉，一方面是它的拘禁感，这对应时局的压抑、人的生存的被动性，尤其影片中

人物成为各时期政治格局下无法申诉的棋子。另外一方面，则是强烈感受到其中视点的非人化。虽然我们

知道本片的叙事口吻以偶尔出现的宽美的日记或自叙为线索，这是一种主观的视点，但这个视点所占心理比重并不大，或者由于宽美的个性并不强烈，情绪过于稳定，她的存在本身也呈现为某种“客观性”。因此，这个非人化的视点对我则成为一种压倒性的存在。

影片惯用中远景，再加上固定镜头，对重大事件都是间接呈现——比如以广播的方式，于是一切屠戮、杀害、淋漓的鲜血都被冷静旁观，一间医院或一座老屋也是观看者（见证者），它看惯了生死、悲欢。远景长镜头又习惯将人物的渺小与山的牢固、雄壮置于一起，人生的脆弱易逝与山的永恒对比，影片散发了独特的形而上光芒。

不是创作者没有热情与爱，是这个视点的设定也许与个人的人生观以及某种美学，机缘巧合地粘结在了一起。这种客观空间的视点，也可以说是天地视点，让人冷眼看浮生变幻，于是产生了一种独特的宇宙人生观。达成这种独特性，其固定景深长镜头固然起到了重要作用。《悲情城市》是一次非常有力量的电影形式语言方面的开拓，它为长镜头在保存时空的文化内涵外，赋予了一种中国的文化精神。

有朋友看了后，觉得看不懂这部电影，我问他是不是不懂其中闽南话、粤语、上海话等方言杂处所代

表的历史，他说不是，是觉得影片并不让他觉得有多悲。我猜这应该是影片中的客观化视点和表意形式带给他的感觉。当然，这并非仅仅是一个美学的问题。

若你还记得侯孝贤屡次说他受《从文自传》的影响，就会明白这个文化精神的渊源。沈从文小时候看惯了杀戮，湘西动辄杀人如麻，“今天我们杀了30多个”，说起来仿佛

丈夫的自私、她婆婆的专制、女明星自上而下的所谓亲和、昔日好友的市俗、昔日恋人的世故卑微……这种批判的普遍性更体现于角色之间。老板娘嫌丈夫挣钱少不管

闲，婆婆嫌老板娘偷懒贪玩，女明星嫌昔日同学变得市俗，而呆在原地的昔日恋人认为女明星不食人间疾苦……我记忆深刻的一段是女明星

昔日恋人，两人争吵时，女明星说当时离开这里，就是不想过你们这样的生活。恋人反驳，你上午还说你很怀念这种生活。这耳光打得真响！这种希望故乡故人一丝不变只供自己怀旧的想法，我想很多离乡在外打拼的人都懂。看上去很美，其实是多么一厢情愿、自我感动而

矫情。你在外面奔生活，在故乡的人不一样也要奔生活。女明星的昔日恋人最后吼了一句：我们的生活是什么样的生活？我也好想问这个问题，好想知道答案。

底色：存在主义的死水

将对影片的阅后感归结为两个词，就是孤岛与死水。编剧有个结总是打不开，他不清楚老板娘出走的原因，他想破脑袋，认为就是为了钱。要不然还能为什么？女明星跟昔日恋人争吵时，恋人脱口而出，你当初离开这不就是为了钱？老板娘的丈夫安抚哺乳期的妻子深夜独守空房时也是一句话，我不是为了多挣点钱吗？男人对女人的理解，如此简单而统一。这让片中两个女性的所有情绪诉求都沉没在孤岛四周的静水里，消弭于无，毫无回应，甚至根本不值得一提。

老板娘和扮演老板娘的女明星，镜像一样的碰面，也没有产生任何链接，编剧和导演无数次交流、醉

云淡风轻。我相信其中包含慈悲和怜悯，但也包含了对于世间法则的接受。

从侯孝贤的角度看过去，可以如此寻根，但若从朱天文的角度来梳理其脉络，则朱天文的老师胡兰成以及间接的老师张爱玲，也往往有如此的宇宙观和看世间悲欢的眼神。其实唐诗宋词里充满了这样的眼神，这样的人生态度。

以上梳理的文化渊源与线索，也许并不完整，我脑海中还存在一个记忆的片段。侯导之前的电影多有个人自传意味，《悲情城市》顿时有了不同的气概，沉着雄浑，气象恢弘，这也与导演受大陆电影的启发有关。据说《如意》八十年代在香港展映，侯孝贤导演见此片，觉得同样拍摄个人感情，为何这部影片给人的感觉如此厚重？他从中发现，这是因为要将个人的命运和家国联系起来，和厚重的历史发生紧密的联结。然后就有了《悲情城市》。若记忆无误，这是黄健中导演在接受采访时告诉我的。

这当然也是中国文化的一个固

有传统，从“国破山河在，城春草木深”，到余光中从安东尼奥尼的镜头中寻觅故国山水的文章，这其中的古典意蕴与长镜头美学有了一次美好的化学反应。而我个人认为《悲情城市》与大陆电影的联系，还可以在其结尾处找到端倪。

宽荣藏匿于东部山区，文清前来探望，这时候镜头开始大幅度摇动，仿佛具有了活力。这部电影并未一味悲情下去，进步青年与当地女子结婚，并且开展革命教育，扎根基层，开拓新土，这曾是大陆左翼电影结尾的范式。青年感受到家与国的同在，电影是在宏大的叙事中收获了厚重的美学感觉。而自八十年代初，大陆电影导演热烈讨论并追求长镜头美学，于八十年代末尾，却在台湾岛上结出了最丰硕的果实，这有点出人意外。

■文/周舟

《永安镇故事集》： 我们都在镇上

魏书钧是我特别喜欢的导演，《野马分鬃》已经惊艳，《永安镇故事集》真的令我击节，成熟得太快了，才两部

电影，其自成一体的电影风格已经圆融完备到相当程度了。

结构：高度对位的元电影

我愿意用最简化的方式来解释“元电影”，元电影就是关于电影的电影，最好是关于拍电影的电影。《永安镇故事集》还是一部元电影，而且元电影的成色比魏书钧的前作《野马分鬃》要纯得多，《野马》中拍电影只是男主角的一个工作设置，而《永安镇》的整体结构就是一部关于拍电影的电影，元电影最棒的状态就是指涉的文本与正在发生的文本刚好对位，在这种结构的对位与映照中就会产生更丰富更复杂

的意义。《永安镇故事集》做到了里外双层结构的高度对位，影片开始我们看到一个剧组进驻宁静小镇永安镇

筹备一部关于发生在永安镇的故事的电影《永安镇故事集》，为了区隔同样片名的两部

电影，我只能把发生在电影里的这一部备注为《永安镇故事集》(内)。影片结束于《永安镇故事集》(内)的开机仪式上，很有意思的一个时间错位，因为对于我们观众而言，《永安镇故事集》(外)这部电影我们刚刚看完。

通过导演和编剧的讨论，我们知道剧组本来要拍摄的《永安镇故事集》(内)的大致内容：一个意欲从平静绝望生活出走的饭店老板娘，一对曾有情愫的少年男女中年后落差极大的重逢，而在我们大银幕上看到的正在上演的内容的，是一个老板娘蠢蠢欲动的离家计划和一对多年后重逢在永安镇的男女，也就是说，《永安镇故事集》(内)(外)，本质上是同一部电影。

这种设定与发现给影片带来更

丰富的观感与体验，它形成了叙事重复中的变奏与迂回，在电影自身中产生了互文本，片中大段导演与编剧对剧情的讨论变成了创作者对我们正在看到的内容的解读，这感觉有点像开着评论音轨看电影或者我们对着剧本看电影。

我特别喜欢的一个对位的瞬间是，导演带着主演女明星去看景，一个已经过时荒废的永安老镇对着河对面冉冉升起的新区，导演说这扇窗就像我们的镜头，我们随着镜头进入那间破败的楼房，接近那扇窗，然后视野与窗重合，看到了河对面的新区，又随着镜头跟着女明星进入到画里。那是电影“看”的多重机制的一次高明的图解。

态度：嬉笑的普遍批判

这种艺术创作者或者知识分子的夫子自道，很容易沦为一种自说自话、自我诠释而令人讨厌，而解腻的手法文艺话撘伍迪·艾伦已经给我们演示过了——创作者对艺术自我喋喋不休的剖解，唯有以自我批判的方式才能令观众欣然接受。

《永安镇故事集》用了戏谑嬉笑的方式来进行这种不留情面的自我批判，很多时候，编剧和导演被刻画地像个摇头晃脑夸夸其谈的傻瓜，还有倒蛋蛋一样的制片人、把“史”当口头禅的影评人，艺术讨论的内容是严肃的，然而他们的动作和演绎是滑稽的，声音和画面的互反，让这些艺术争论的段落产生了荒诞性与悲剧感。而观众在对他们的嘲笑中，消解了高高在上的艺术讨论引发的不悦与烦躁，有点像《社交媒体》中的处理，人物冗长的对话不用理解其内容，可以只看作一种动作，刻画人物的戏剧动作。

批判的尖牙不独对着导演和编剧这一对创作核心，影片一视同仁地批判了所有人，老板娘的虚荣、她

传统文化题材纪录片传播策略研究

用纪录片讲好中国故事

■文王睿
向利川

否可以再深入挖掘其他不被大众熟悉的建筑题材来构建中式建筑多彩的纪录片网络？如上海的豫园、湖南的岳阳楼、江西的滕王阁等。其次，还可以展现我国的佛教文化、道教文化等，让这些经典文化也乘船出海，借纪录片的形式构建完整的中国叙事体系图。再次，通过纪录片这一媒介工具，将“中华功夫”这一广为人知的中国标签品牌化，助力中国叙事体系的构建。

(三) 细琢影像层次，追求影像的修辞美学

“纪录片的质量首先取决于美学的质量”，这是著名电影理论家克劳斯·克莱梅尔关于纪录片美学的观点[4]。纪录片影像修辞的追求，其实就是合理运用视听语言和艺术手段去表达纪录片的审美意趣和艺术意蕴。传统文化题材纪录片可以形成一个统一的画面风格，即在完整呈现纪录片的主题和内容的前提下，在画面构图、影像色调上力求达到一种中国风格的美学现象，从而通过画面传达出一种中国韵味的审美意境。如苏州园林，就可以加重青绿色调，塑造江南烟雨的氛围；敦煌，就应当加深大漠的黄色调，突出“大漠孤烟直，长河落日圆”的辽阔无垠之感。

(四) 丰富叙事视角，增强中国故事讲述能力

丰富纪录片的叙事视角也是为纪录片增添艺术性的一个重要手段，视角的增添和改变可为受众营造出一种参与感和互动感。许多纪录片在叙事视角的选择上，普遍倾向于“百科普及式”，伴着解说揭开纪录片的全貌。纪录片可尝试另辟蹊径，采用伴随视角与观众一起去揭开故事的面纱。创作者通过蒙太奇、解说词等来营造一种“剧本杀”式的讲述方式，让观众沉浸到纪录片场景当中，以第一视角去体验推理。这种叙事方式更为新颖有趣，也增强了中国故事讲述能力，使中国故事品牌化。

另外，在纪录片叙事中，画面、声音、文字都可承担叙事功能，他们的有机结合能完整还原纪录片的真实美。第一，画面尽可能多选择第一视角，塑造一种聆听故事或者观察事物的现场感；第二，声音层面尽可能保留多的同期声，打破纪录片本身给人一种“玻璃窗”隔阂感；第三，合理的运用文字，可达到“画龙点睛”的效果。

(五) 总结

在当下科技发展迅速的环境下，要利用虚拟现实、增强现实、人工智能等技术致力于传统文化与纪录片的隐形融合，增添纪录片的趣味性和互动性，为受众营造一种零距离的在场感。通过“对话感”的叙事视角来吸引受众的关注度，并借影像修辞美学的追求来增加画面质感，实现纪录片的艺术价值、社会价值、文化价值、与传播价值的四位一体。

参考文献

- [1]梁君健,杨茹琪.破壁与融合:当代纪录片创新发展的技术动因研究[J].中国电视,2021(12):83-90.
- [2]李红.理解高语境文化:中国传播观念的超语言逻辑[J].南京社会科学,2022(04):97-104.
- [3][美]克里斯·安德森.长尾理论[M].乔江涛等.2009版.北京:中信出版社.
- [4]姚春丽,吴玲.以美学视角品味《舌尖上的中国》[J].青年记者,2013(14):79-80.

(作者单位:重庆邮电大学传媒艺术学院)本文系国家社科基金高校思政课研究专项《当代国产动画作品对中华优秀传统文化的传承与传播研究》(21VZ114),教育部人文社会科学专项项目《西南丝绸之路历史故事动画化传承与传播研究》(20YJC850014),文化和旅游部部级社科研究项目《中华民族文化形象符号的动漫话语转化与海外传播策略研究》(22DY33),重庆社科规划项目:乡村振兴战略背景下基于服务设计思维的重庆农村美育现状与对策研究(2019PY02)阶段性成果。

(一) 合理搭乘技术快车，缩短文化传播鸿沟

在大数据、云计算、XR等技术的快速发展之下，纪录片也开始尝试与新技术

的融合，思索着如何在瞬息万变的网络场域中抢占大众的注意力。目前已经出现了交互纪录片，主要分为两类：一类是，一种游戏节点

式的选择互动，用户通过选择不同的分支来决定剧情的不同走向；另一类是，通过其他技术与作品达成有机互动，如AR、VR、超链接跳转、AI等[1]。所以，对于中国传统文化这一需要融于其语言环境才能理解的高语境文化[2]，可借助新兴技术从视听等

层面提供感知的模式，做到视、听、触、闻等感知的丰富与满足。如借元宇宙理念，依托区块链、人机交互、人工智能等技术去创作春节相关题材纪录片，让受众切身处于中国春节的欢乐气氛之中，远程体验贴春联、包饺子等春节习俗。借此打破以往向观者灌输文化影像的固定模式，而实现由观者向参与者的角色转变。这不仅契合当前普遍受众的娱乐游玩心态，进一步以软性输入的方式向他们呈现我国多彩的传统文

化，同时，还避免因文化差异，纪录片本身枯燥乏味等造成传播的低效率现象出现。

(二) 立足文化长尾，助力中国叙事体系构建

长尾理论是由克里斯·安德森(Chris Anderson)提出的，他认为尽可能多的热度低的产品组合在一起形成的市场，可以与热门市场相媲美[3]。也就是说，在文化领域，抛开人们日常津津乐道的部分，进而转去深耕不被人关注的小众文化或者不被重视的文化，其产生的文化效益可能会远远超过人们了然于心的那部分文化。其实，纪录片的选题也是如此。被人熟知的故宫、颐和园、长城等典型建筑已成为中国标签，那么是